

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

73 | 2014
Varia

« Il Cinema ritrovato »

Bologne, juillet 2013, XXVII^e édition

Jean-Pierre Bleys, Jean Antoine Gili et Pierre-Emmanuel Jaques



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4843>

DOI : 10.4000/1895.4843

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 154-160

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Pierre Bleys, Jean Antoine Gili et Pierre-Emmanuel Jaques, « « Il Cinema ritrovato » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 06 octobre 2015, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4843>

© AFRHC

FESTIVALS, COLLOQUES, JOURNÉES D'ÉTUDES

« **Il Cinema ritrovato** », Bologne,
juillet 2013, XXVII^e édition

Considérations liminaires

Inutile de se répéter : durant la semaine du « Cinema ritrovato », on ne peut pas tout voir, mieux, on ne peut savourer qu'une petite partie de la programmation. Il faut en prendre son parti et suivre prioritairement les cycles liés à ses propres centres d'intérêt ou à ses attirances du moment au gré des projections. Ainsi dans une offre pléthorique qui témoigne d'un dynamisme réjouissant mais où les lignes directrices s'effacent quelque peu derrière le désir de proposer tout ce qui peut relever du « cinéma retrouvé » – avec des copies ou des supports numériques loin d'être toujours impeccables –, on relève les rendez-vous désormais bien établis : la poursuite des découvertes des films du centenaire, cette année, « le glorieux 1913 » ; les programmations alliant cinéma et contexte politique, « La guerre est proche : 1938-1939 » ; les retours sur des auteurs célèbres ou peu connus – les films muets d'Alfred Hitchcock, Humphrey Jennings, Olga Preobrajenskaïa et Ivan Pravov, Chris Marker, Vittorio De Sica, Jerry Lewis – ; les hommages aux pionniers du cinéma américain, Allan Dwan lors de cette édition ; sans oublier la poursuite du « Projet Chaplin » des films restaurés par la Cineteca di Bologna (cette année 1916-1917) ; les débuts du cinéma parlant au Japon ; le cinéma tchèque ; les films européens en cinémascope et, pour éviter tout répétition, les films retrouvés et restaurés hors des

chapitres évoqués, les leçons de cinéma, les présentations de livres...

En ce qui me concerne, je m'attarderai sur une rétrospective dédiée à un cinéaste et comédien qui revient en grâce aussi bien auprès des cinéphiles que des critiques et des historiens : « Tendresse et ironie : Vittorio De Sica, acteur et metteur en scène ».

La rétrospective était composée de films interprétés par De Sica, *Il signor Max* de Mario Camerini, *Altri tempi* (épisode *Il processo di Frine*) et *Peccato che sia una canaglia* d'Alessandro Blasetti, *Il generale Della Rovere* de Roberto Rossellini, et de films réalisés par De Sica, des œuvres moins connues que les grands titres de l'époque néo-réaliste, *Teresa Venerdì* (1941), *I bambini ci guardano* (1943), *La porta del cielo* (1945), *L'oro di Napoli* (1954), *Il giudizio universale* (1961), *Matrimonio all'italiana* (1964). Il ressort de l'ensemble une maîtrise, un sens du spectacle, une empathie avec le public qui semblent inaltérables. Grand histrion (les rôles d'avocat lui vont à merveille), mais aussi comédien subtil capable de tout suggérer, De Sica est à l'aise dans tous les registres et son épanouissement actorial semble si fort qu'on peut continuer à se demander – à l'évidence une exigence d'épanouissement créatif – comment s'est imposé le désir de passer à la mise en scène et d'y révéler des qualités exceptionnelles, la première d'entre elles ayant été de mesurer l'apport que pouvait constituer à ses côtés le scénariste Cesare Zavattini. Étudier De Sica est une entreprise complexe : faut-il privilégier le cinéaste ou le comédien, et dans ce dernier cas le charmeur

des années 1930 (les films de Camerini) ou le séducteur des années 1950 (*Madame de...* de Max Ophüls, *General Della Rovere*) ? Faut-il ne voir en lui que l'homme du néo-réalisme (*Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D.*) ou le superviseur des comédies légères signées Alessandro Blasetti, Luigi Comencini ou Dino Risi ? Faut-il surtout considérer la carrière dans son ensemble ? C'est mon point de vue : de *Rose scarlatte* (1940) à *Il Viaggio* (1974), en passant par *La Ciociara*, *Il Boom*, *Matrimonio all'italiana*, *Il giardino dei Finzi Contini*, *Una breve vacanza*, la continuité du travail s'impose. De fait, c'est cette approche qui fut privilégiée à Bologne avec notamment la projection d'œuvres exceptionnelles parfois considérées comme mineures tels *L'oro di Napoli* (*l'Or de Naples*) ou *Il giudizio universale* (*le Jugement dernier*). (JAG)

Lettre de Marker

Soulignons le bel hommage à Chris Marker, précédant la vaste « Planète Chris Marker » du Centre Georges Pompidou, programmation accompagnée de l'édition d'un coffret dvd qui rend enfin accessible nombre de films devenus rares.

Invisible depuis des années, *Lettre de Sibérie* (1958) a été ainsi projeté sous la forme d'un dcp 2k effectué à partir d'un internégatif (nous dit le catalogue). Bien que la qualité visuelle de ce transfert ne nous ait que peu convaincu (couleurs un peu ternes, quelques noirs apparaissant çà et là sans raison et souvent un léger flou), le film reste exceptionnel tant par la vivacité du montage que par le ton subtil du commentaire, alliant vivacité et ironie, toujours intelligent et maniant souvent l'art de la (fausse) diversion,

avec le recours à des chansons russes et ses fameux moments d'animation. Maniant avec maestria l'art du contraste, le film réussit aussi bien à évoquer le caractère atemporel et mythique de ce pays lointain que nous présenter son développement contemporain (le barrage d'Irkoutsk, le départ de la chienne Laïka dans son spoutnik). Rarement projeté, *À Valparaiso* (1963) a été présenté dans une magnifique copie 35 mm, noir et blanc. Construit sur l'opposition urbaine du bas et du haut, le film joue souvent sur le mouvement des personnes montant ou descendant le long d'escaliers particulièrement abrupts, soulignant le caractère tourmenté de la ville – dont le destin est censé illustrer celui de toute l'Amérique latine, coincée entre la mer et un Oncle Sam qui apportent tous deux leur richesse et leur malheur. Le caractère engagé est sans apitoiement – comme dans la plupart des films de Marker. Frappant est cette extraordinaire capacité à saisir au juste moment l'affrontement qui naît des luttes politiques, comme dans *la Sixième Face du Pentagone* (co-François Reichenbach, 1963) où l'on reste pantois devant les images de ce manifestant arborant un insigne nazi et demandant que l'on gaze les « Viets » tout en tentant de perturber une manifestation pacifiste. C'est dans le cadre de cet hommage et en lien avec la restauration de *la Pointe courte* qu'Agnès Varda a parlé de ses liens profonds avec Marker – qu'elle a filmé tout en respectant sa demande de ne pas le montrer directement : ce portrait décalé est composé à partir d'images de l'atelier de Marker, saisissant le joyeux capharnaüm qui y règne et tissant des fils comme les câbles reliant les multiples appareils électroniques, dressant ainsi en creux un portrait de l'artiste, tout en préservant cette part de mystère que Marker savait respecter dans ses rencontres

avec les autres. Ce moment exceptionnel paraît quasi naturel à Bologne où est cultivé ce sens de l'amitié – amitié que Varda sait entretenir comme le démontre la belle relation qui l'unit encore avec les habitants de *la Pointe courte*. Cette région devenue cadre (quasi documentaire) d'une fiction au ton relativement littéraire (l'histoire d'amour) lui donne une épaisseur qui plaît encore aux générations actuelles comme en témoignent les nombreuses questions posées par un public jeune et qui découvrait, à Bologne, ces films retrouvés – dans ce cas dans une belle version digitale.

Parcours au travers de la programmation muette

Maintenant très attendue, la rétrospective *Cento anni fa / Il y a cent ans* s'est révélée, comme les précédentes, d'une extraordinaire richesse. Pourtant, comme le soulignait elle-même sa curatrice Mariann Lewinsky, l'édition de cette année soulevait des difficultés particulières en raison d'une explosion des films à la fois aux plans quantitatif et de leur diversité. Par rapport aux années précédentes, les titres disponibles dans les archives augmentent, rendant la sélection particulièrement complexe, ce d'autant plus que les films à disposition présentent des variations considérables, certains proches de la production antérieure ne mesurant que quelques mètres alors que d'autres s'étendent sur plusieurs milliers, comme les superproductions italiennes à la *Quo vadis?*. Le lien établi avec le programme des éditions précédentes permet d'établir quelques lignes de force, tout en laissant advenir des aspects originaux. La place des femmes a ainsi suscité le choix de plusieurs titres, pour n'en citer qu'un *Sallie Sure Shot*, western où

l'héroïne manie le fusil avec une rare dextérité. La place prise par les femmes dans la sphère publique dans la période précédant la Première Guerre mondiale a d'ailleurs été soulignée dans des séances saluant la publication dans une édition savante de l'étude pionnière de *Zur Soziologie des Kino* d'Emilie Altenloh parue en 1913. Cette étude du comportement du public de la ville de Mannheim montrait des différences entre les acteurs sociaux en fonction de leur appartenance de classes et signalait l'importance du public féminin dans les salles. Redécouvert par la critique féministe des années 1970, ce livre, qui a nourri les réflexions de Heide Schlüpmann ou Miriam Hansen et a connu une traduction abrégée en anglais en 2001, a enfin été republié dans les *Kintop series* par les soins d'Andrea Haller, Martin Loiperdinger et Schlüpmann (chez Stroemfeld), alors que l'on attend toujours une traduction française. *Engelci* avec Asta Nielsen a été projeté dans ce cadre, soulignant ainsi que parmi les premières stars internationales figurait cette « tragédienne » danoise, capable aussi de jouer la comédie. *Engelci* est à proprement parler un film sur le jeu dans la mesure où la trame narrative impose à son personnage de jouer – dans le cas présent – le rôle d'une jeune fille alors qu'elle est nettement plus âgée. Accordant aux films italiens une part de choix, la rétrospective a également insisté sur l'originalité du film de diva avec *Ma l'amore mio non muore!* (Mario Caserini) édité en dvd par la Cineteca di Bologna. Empruntant aussi bien au mélodrame qu'à l'opéra, ce film tourne résolument le dos au système « primitif » pour tendre vers ce cinéma de la « seconde époque » qui se caractérise par sa mise en scène en profondeur, ses éclairages soignés. Un charme certain se dégage du mouvement des comédiens qui évoquent les gestes de la scène en particulier

lyrique. Cette catégorie de films qui emprunte aux arts nobles débouche parfois sur des œuvres qui surprennent encore aujourd'hui : c'est le cas d'*Excelsior* de Luca Comerio dont il ne reste que des fragments. Comerio s'était fait connaître pour sa production de films *dal vero*, actualités et documentaires – et auxquels il emprunte certains extraits dans cette œuvre destinée à célébrer les progrès de la modernité. Excellamment introduite par Giovanni Lasi, la présentation des extraits dansés – seuls connus jusqu'alors et offrant un long enregistrement du ballet dont il est l'adaptation – s'est ainsi enrichie d'une bobine comportant des extraits d'un reportage effectué lors du percement du tunnel du Mont Cenis ainsi que l'apothéose finale. Échec public important, *Excelsior* apparaît comme une tentative de donner une orientation particulièrement originale à l'art du film comme célébration du progrès. Un autre genre qui fut particulièrement mis à l'honneur cette année a été le péplum avec une série de films renvoyant aux thèmes antiques. Diverses tables rondes accompagnèrent ces projections.

Parmi les films longs, *Ingeborg Holm* de Victor Sjöström s'imposa comme une des œuvres les plus impressionnantes proposées dans cet ensemble consacré à 1913. Drame social inspiré d'une pièce de Nils Krok, il dresse le portrait d'Ingeborg Holm, une femme qui doit reprendre le commerce que son mari avait déjà de la peine à faire fructifier. Victime de son employé, elle tombe dans la pauvreté la plus noire, se voit retirer ses enfants avant de se retrouver dans un asile d'aliénés. Un jeu restreint, tout en nuance, est rehaussé par une mise en scène simple mais efficace et hautement expressive. Les jeux de lumière, les déplacements dans la profondeur guident l'attention du spectateur sur le drame vécu par les personnages.

Tout à l'opposé nous sont apparus les films du fonds Morieux, une extraordinaire collection découverte en Belgique, comportant une centaine de films datant des années 1902 à 1909. Liée à un imposant *Grand théâtre mécanique, pittoresque et maritime Morieux*, – dont la façade et les objets forains ont été déposés au Musée des Arts forains à Paris –, cette collection comprend aussi un ensemble d'affiches dont une très belle sélection a été exposée *Sala Borsa* et une série reproduite en couleurs dans le très riche catalogue du festival. Les affiches insistent souvent sur un titre en se basant manifestement sur une photographie du film. Elles questionnent ainsi notre représentation de la composition des programmes, peut-être trop souvent considérés actuellement comme liés au spectacle dans son ensemble (la séance) et dont la composition ne serait que liée à la volonté du projectionniste-monteur. L'importance donnée à ce contexte de présentation a été renforcée par la monstration même des films. Organisée en plein air dans le *Cortile* de la Cinémathèque, leur projection s'est déroulée avec un ancien projecteur à charbon, installé pour l'occasion. Outre le bruit, ce projecteur se fit remarquer par l'odeur de combustion des charbons et devint ainsi un « acteur », si ce n'est le principal moteur du succès de ces deux séances nocturnes. Le programme a comporté quelques belles découvertes comme *Cambricoleurs modernes* qui met en scène une troupe d'acrobates dans un décor assurant au mieux leur circulation endiablée. On peut toutefois se demander quelle part de mythe entrait dans l'usage de cette antique machine qui n'assurait guère une plus grande authenticité à la présentation, les pellicules ayant considérablement évolué (et ne correspondant que de loin aux caractéristiques de l'émulsion argentique et du support nitré), cela d'autant plus que les conditions

d'obscurcissement du *cortile* étant loin d'être parfaites. Ces séances « à l'ancienne » rendaient d'autant plus sensible le contraste avec la présentation de nombre de films durant le festival dont une part importante reste certes en 35 mm, mais dont une part croissante et considérable est désormais proposée sous forme numérique, quand ce n'est pas en vidéo comme *Olympia 52* de Marker – dont on aurait pu attendre la restauration en cours... Au fil des présentations variées précédant les séances, il apparut que la définition même de restauration se déclinait décidément de multiples façons ! On apprécia à cet égard la présentation paradoxale et provocatrice du *Falstaff* de Welles par Luciano Berriatúa qui préféra parler de « simple tirage », le travail ayant avant tout porté sur l'identification des différentes versions et des différentes copies à la recherche de la version originale espagnole – *Campadanas a medianoche* – sortie en décembre 1965. Un son mono et un étalonnage correspondant à ces copies permirent d'approcher l'expérience des spectateurs ayant découvert le film à sa sortie. On était loin des discours triomphalistes sur « la beauté de l'œuvre retrouvée », mais on a assisté en revanche à la présentation d'une tentative modeste (et salutaire) de « coller » à son objet. (PEJ)

Allan Dwan, noble primitif

Curieux destin critique que celui d'Allan Dwan, adulé par certains (« Il n'y a pas de plus beaux films au monde que ceux de sa dernière période », disait Jacques Lourcelles dans *Présence du cinéma*, n° 22-23, automne 1966), sans que jamais le cercle de ses admirateurs s'élargisse de façon significative. Il est vrai que rares sont les occasions de voir ses films sur grand écran, et que les arguments proposés pour nous le faire

aimer sont parfois peu communicables. Lourcelles, à propos d'une séquence de *Cattle Queen of Montana* (*la Reine de la prairie*), évoque « un calme qui se constate, qui se ressent, qu'on ne peut commenter ».

La rétrospective de Bologne – qu'il faudrait confronter à celle du Festival de Locarno de 2002 (qui fut reprise en partie par la Cinéma-thèque suisse) – montrait, outre quelques fragments, six courts métrages des débuts (1911-1912), cinq longs métrages muets, huit longs métrages parlants. Les premières bandes de dix ou douze minutes (1911-1912) – ont quelque chose de prometteur par une certaine efficacité narrative. Par exemple, dans *Man's Calling* les plans identiques d'une mission en pleine campagne prennent une signification différente en fonction du contexte. Les cadrages d'un extérieur à travers une fenêtre ou une porte en amorce créent un effet de profondeur très rare dans le cinéma de cette époque (*Blackened Hills*, *The Thief's Wife*). Les personnages sont intégrés dans le paysage avec naturel, d'une façon qui peut faire penser, toute proportion gardée, aux westerns d'Anthony Mann. Les longs métrages ont la caractéristique d'être vifs et bien menés, dans le tempo du récit comme dans la présentation des personnages. Cette période 1914-1929 semble comporter peu de « ratages », et l'homme Allan Dwan s'y est particulièrement épanoui. Comparant l'esprit du cinéma muet avec celui du parlant d'après 1930, il dit à Peter Bogdanovitch : « Avant que le pouvoir créatif nous fût retiré et donné aux producteurs, nous étions plus heureux de travailler et faisons du meilleur travail » (Studio Vista, Londres, 1971). Dans *A Modern Musketeer* (*Un nouveau d'Artagnan*, 1917) et *The Iron Mask* (*le Masque de fer*, 1929), Douglas Fairbanks incarne le mousquetaire français qu'il idolâtre... depuis que sa mère

a lu le roman de Dumas lors de sa grossesse. Le premier est peut-être le plus séduisant avec son esprit de fantaisie, son mélange de comédie et de drame sentimental. Pour la dernière partie située dans le Grand Cañon du Colorado, le découpage utilise la sauvagerie du cadre avec une maîtrise impressionnante et Dwan insiste, auprès de Bogdanovitch, sur le travail collectif qui présida à la réalisation : « Je ne peux jamais dire quel membre de l'équipe fut responsable d'une chose précise ». Quant aux deux films avec Gloria Swanson, ils font de la star une héroïne sentimentale : actrice dans le Paris des années 1910 (*Zaza*, 1923), vendeuse new-yorkaise tentée par des hommes riches, qui revient à son ami de cœur, lequel comme par hasard est devenu riche de son côté (*Manhandled* [Tricheuse], 1924). Là plus qu'ailleurs se manifeste une constante du cinéma de Dwan, l'expression juste et sobre de la situation par les interprètes. Des complaisances sentimentales, des coups de pouce arbitraires dans le scénario empêchent ces films d'atteindre les sommets, ce qui est aussi le cas d'*East Side West Side* (*À l'ombre de Brooklyn*, 1927), où le thème de la construction urbaine fait songer à *The Fountainhead* (*le Rebelle*) de King Vidor, le souffle épique en moins. Un coup d'œil à la filmographie de Dwan révèle qu'il a tourné lors du muet onze films avec Fairbanks (le plus célèbre, *Robin Wood* [Robin des Bois], était absent), huit avec Gloria Swanson. Il s'est donc volontiers trouvé en accord avec une star, voire mis à son service, comme s'il renonçait à des préoccupations personnelles.

Les années 1930-1940

Elles sont déroutantes. Après quinze années où il a dirigé de grandes vedettes, obtenu de

nombreux succès commerciaux, Dwan tourne quantité de films à petits budgets, des séries B au sens économique du terme. Quelques grosses productions lui échoient cependant, comme un rappel de son savoir-faire passé : *Suez* avec Tyrone Power et Annabella, *Iwo Jima* avec John Wayne. Le bilan esthétique reste mitigé. *15 Maiden Lane* (*l'Audacieuse*, 1936), histoire de journalistes qui démasquent un gang de voleurs de bijoux, filmé avec une fluidité qui confine à l'élégance, manque de profondeur dans son sujet et ses personnages. Trois films des années 1940 méritent le même commentaire. *Up in Mabel's Room* (1944), comédie anodine, révèle le talent comique de Dennis O'Keefe, connu surtout pour ses rôles dramatiques (*Les bourreaux meurent aussi*, *Alerte aux marines*). *Rendezvous with Annie* (1946) propose certes une histoire inhabituelle, avec le voyage éclair en août 1944 d'un caporal américain en poste à Londres pour retrouver sa femme Annie aux États-Unis, et les étranges événements qui en résultent. Mais la peinture de la petite ville du New-Jersey donne une image sage et rassurante de cette Amérique profonde à qui manifestement le film est destiné. C'est encore une petite ville, du Vermont cette fois, qui est au cœur de *The Inside Story* (1948) pour un éloge du capitalisme à travers la bonne façon d'utiliser un dépôt de mille dollars. En revanche *While Paris Sleeps* (1932) est une réussite. L'histoire n'est pas sans lien avec *la Petite Lise* de Grémillon (1930) : un bagnard évadé de Guyane (Victor Mc Laglen) vient à Paris pour y retrouver sa fille (Helen Mack) qu'il n'a jamais vue. Sans lui révéler sa position, il se sacrifie pour elle en l'arrachant à une bande de truands. Deux qualités élèvent cette histoire au-dessus d'un mélo larmoyant : la justesse et la retenue de l'interprétation, conférant aux situations une sorte de grâce

simple, une matière visuelle (décors de Paris en studio, éclairages ouatés dans un univers nocturne) qui nimbe l'ensemble d'irréalisme et de poésie. Pour l'anecdote, l'ambassade de France à Washington, alors dirigée par Paul Claudel, écrivit à la Fox pour se plaindre de l'image négative de Paris contenue dans le film !

La période Bogeaus

En 1954, Dwan rencontre Benedict Bogeaus, producteur indépendant qui, sauf exception, fait distribuer ses films par la RKO. Ils feront ensemble dix films, représentant la meilleure période du cinéaste dans le parlant. Pendant plusieurs années, les mêmes collaborateurs se retrouvent à des postes clés : John Alton à la photo, Van Nest Polglase aux décors. Ce dernier, très talentueux, avait été chassé de la RKO en 1942 pour cause d'alcoolisme. Ce sont eux qui sont à l'œuvre dans *Silver Lode* (*Quatre étranges cavaliers*, 1954), *Tennessee's Partner* (*Le mariage est pour demain*, 1955), mais pas dans *The Most Dangerous Man Alive* (1960) tourné au Mexique. Les films de Dwan-Bogeaus présentent une caractéristique quasi absente des précédents : la vie intérieure des personnages y est évoquée, et les récits proposent une certaine vision morale de l'existence. Dans *Silver Lode* c'est « la description satirique d'une petite communauté hypocrite » (Dwan dans *Présence du cinéma*, n° 22-23), avec un regard pessimiste jeté sur l'humanité. Une noirceur inhabituelle

chez Dwan. De ce point de vue, *Tennessee's Partner*, histoire d'une amitié entre un joueur professionnel (John Payne) et un chercheur d'or (Ronald Reagan), est plus représentatif. Ce récit apaisé, quasi serein, qui se conclut sur une élégiaque séquence d'enterrement, était l'un des films préférés de son auteur. Enfin *The Most Dangerous Man Alive*, peu aimé de Dwan qui détestait la science-fiction, laisse une impression forte par la peinture des tourments du héros après qu'il a subi une irradiation nucléaire. Ses plaintes lorsqu'il découvre qu'il a perdu toute sensibilité (« Je ne suis plus de la chair, je suis de l'acier... Je veux mourir... ») en font un cri d'alarme que bien peu d'artistes ont lancé aux États-Unis. Terminons sur une interrogation : comment un cinéaste aussi talentueux, aussi riche de réussites dans le cinéma muet, a-t-il pu passer vingt-trois ans (1930 à 1953), à signer autant de films quelconques ? Aucun des grands cinéastes de sa génération, Ford, Walsh, Vidor, Borzage, Brown, King ne se trouve dans le même cas. Il y a là un mystère, qui est sans doute lié à la personnalité de Dwan : modestie, manque d'ambition, incapacité à s'imposer et à s'opposer... ? La réponse se trouve peut-être dans le livre de trois cent soixante-dix pages imprimées serré qui vient d'être consacré au cinéaste : *Allan Dwan and the Rise and Decline of the Hollywood Studios*, Frederic Lombardi, Mc Farland, Jefferson, Londres, 2013. (JPB)

Jean-Pierre Bleys, Jean A. Gili,
Pierre-Emmanuel Jaques